



Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

20 | 2011

Voix off et narration cinématographique

Des personnages érigés en narrateurs : les voix over chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*)

Pour une approche énonciative du récit filmique

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6295>

DOI : 10.4000/narratologie.6295

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Alain Boillat, « Des personnages érigés en narrateurs : les voix over chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 26 août 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6295> ; DOI : 10.4000/narratologie.6295

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Des personnages érigés en narrateurs : les voix over chez Joseph L. Mankiewicz (A Letter to Three Wives, All about Eve et The Barefoot Contessa)

Pour une approche énonciative du récit filmique

Alain Boillat

- 1 Procédé dont les implications en termes de transmission des informations narratives au spectateur sont souvent capitales, la voix *over* – soit une voix qui plane sur les images et dont la convention veut qu'elle ne puisse être perçue par aucun personnage de la diégèse¹ – constitue un bon objet pour étudier les phénomènes d'énonciation au cinéma. En effet, l'instance invisible (en tant que locuteur) à laquelle cette manifestation vocale renvoie matérialise sur la bande-son du film l'un des objets d'étude des narratologues : l'origine du discours narratif telle qu'elle se dessine à travers le discours filmique. En fait, la voix *over* exhibe l'existence d'une instance à propos de laquelle Albert Laffay, en précurseur des théories de l'énonciation au cinéma, avait justement noté qu'elle était à l'œuvre dans tout film. Il disait en effet de l'ubiquité conférée par le montage :

Prudemment et avec habilité, une sorte de *moniteur d'images* nous transporte dans les positions successives qui simplement parfois suggèrent l'attitude *morale* des acteurs du drame. [...] Il vient juste de nous arriver d'Amérique tout un lot de films où ce récit virtuel est au moins en partie tiré au grand jour. [...] Je pense naturellement aux bandes où un commentaire parlé accompagne, soutient ou fait naître les images (*Qu'elle était verte ma vallée*, *Citizen Kane*, *Assurance sur la mort*, etc.). [...] Ce style [...] aura été le révélateur chimique d'une présence virtuelle cachée derrière *tous les films*, celle d'une sorte de maître de cérémonie, le grand imagier qui donne pour nous aux vues photographiques le sens, le rythme et la durée².

- 2 Ce texte, paru en 1947 (puis repris en 1964 dans *Logique du cinéma*), témoigne d'un phénomène de réception des films hollywoodiens, découverts dans l'immédiate après-guerre par le public français qui en avait été privé pendant plusieurs années, et qui vit

dans cet ensemble de productions des parentés dont une sortie quasi simultanée favorisait l'observation³. Si l'historiographie a plutôt retenu de Laffay le terme « grand imagier » associé exclusivement à la dimension visuelle, on observe que la voix over a joué pour lui un rôle de « révélateur chimique » des fondements « énonciatifs » – pour reprendre une terminologie ultérieure, développée dans le prolongement des travaux d'Emile Benveniste – de toute production cinématographique. Ainsi que nous le montrerons en examinant trois films de Joseph L. Mankiewicz réalisés dans la filiation des films évoqués par Laffay⁴ dont on peut dire qu'ils radicalisent et complexifient le recours à des narrateurs, la voix over représente une pièce maîtresse en termes de stratification des niveaux énonciatifs. Or, celle-ci est souvent indicielle des relations de pouvoir régissant les interactions entre les différents personnages de l'intrigue. En effet, n'étant pas soumis aux lois physiques de la diégèse – encore moins que ne le sont les figures d'« acousmètes » (locuteur off) discutées par Michel Chion⁵ –, l'énonciateur over, que le spectateur est incité à associer à l'origine même de l'ensemble du discours audiovisuel⁶, dispose en principe d'un pouvoir absolu sur les personnages dans la mesure où il médiatise notre accès à ces derniers. Lorsque ce narrateur est en outre un personnage du film – on dira alors qu'il est « homodiégétique », pour reprendre la catégorie proposée par Gérard Genette⁷ –, les privilèges du statut énonciatif qui lui sont attribués en tant que narrateur sont également mis au crédit de la face incarnée de cette instance, c'est-à-dire reversés sur le personnage visible à l'écran. Ce sont de telles « interférences » entre les personnages s'exprimant et évoluant dans la diégèse et le niveau de la narration over que nous proposons d'aborder ici à travers l'examen de *Letter to 3 Wives* (*Chaînes conjugales*, 1949), *All about Eve* (*Eve*, 1950) et *The Barefoot Contessa* (*La Comtesse aux pieds nus*, 1954).

Le lieu des prises de parole over

- 3 Comme l'a souligné François Jost dans un souci de prendre en compte, au-delà des marques linguistiques, le grain même de la voix, « c'est la reconnaissance du timbre de la voix du comédien-narrateur dans celle d'un acteur-personnage qui permettra de l'ancrer et non l'emploi du *je* ou du *il*⁸. » C'est pourquoi il n'est pas indifférent que tel ou tel protagoniste soit également narrateur, ainsi que le spectateur peut l'établir en constatant une identité entre la voix over et l'une des voix in du film, ou, avant même que l'interprète ait pris la parole devant la caméra, en associant la voix over à un acteur dont la « signature vocale » est connue et que l'on sait présent dans le film. Dans des récits polyphoniques tels que ceux développés dans *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*, où plusieurs narrateurs se relaient, il est important de noter si l'un d'eux parle plus longtemps que les autres ou s'exprime à des moments particulièrement décisifs sur un plan narratif. On sera notamment attentif aux narrateurs qui ont le privilège d'intervenir aux seuils du film, soit en des phases décisives du point de vue du rapport instauré avec le spectateur : les *incipit* sont le lieu de définition des termes du contrat de lecture⁹, tandis que l'épilogue occasionne généralement un retour à fonction « configurante » sur le sens produit par l'ensemble du récit¹⁰.
- 4 Si l'on prend en compte les données factuelles concernant le nombre d'occurrences et la place qui leur est accordée dans les trois films de Mankiewicz de notre corpus, on peut proposer quelques constats. Tout d'abord, en ce qui concerne la durée, on note les différences suivantes : dans *Letter to Three Wives*, la totalité des passages en voix over ne dépasse guère 3 minutes ; dans *All about Eve*, film considérablement plus long, ce chiffre

triple ; enfin, dans *La Comtesse aux pieds nus*, dont la durée est inférieure à celle d'*Eve*, les voix over se font entendre pendant environ 25 minutes, soit durant presque un cinquième du film. De toute évidence, Mankiewicz a progressivement accru la place octroyée aux voix over.

- 5 L'emplacement temporel des manifestations vocales over n'est, lui non plus, pas anodin : dans *Chaînes conjugales*, plus des deux tiers de la durée totale des proférations over sont cantonnés aux premières minutes du film. A partir de la huitième minute, ces manifestations durent au maximum une vingtaine de secondes, et sont séparées par d'importants intervalles correspondant aux différents flash-backs (environ vingt minutes). Par ailleurs, comme nous l'observerons à la fin du présent article, la voix over tend à perdre sa spécificité dans la mesure où elle subit des distorsions. Dans *All about Eve*, l'emplacement relatif des onze interventions over est significatif de l'importance des énonciateurs : celles de Margo (Bette Davis, positions 5 et 6) semblent enchâssées dans le récit de Karen (Celeste Holm, positions 3, 4 et 7-9), tandis que celui-ci est à son tour inclus dans des segments dominés par la voix over du critique de théâtre Addison DeWitt (George Sanders, positions 1-2 et 10-11) dont Mankiewicz a souvent dit qu'il constituait une sorte de double de lui-même¹¹. Formellement, ces passages en voix over sont juxtaposés sans changement de niveau ; la logique de la construction d'ensemble, où les passages successivement dévolus à un personnage sont encadrés par des interventions dues à un énonciateur identique, instaurent néanmoins un rapport si ce n'est de subordination, du moins d'encapsulation. L'importance respective de chaque instance se manifeste également sur le plan de la durée : DeWitt parle un peu plus de 4min. 30, Karen 3min.50 tandis que Margo s'exprime en voix over pendant moins d'une minute. En ouvrant et en fermant le récit, le personnage de DeWitt intervient à des moments clés dans l'établissement du sens du récit. Dans *La Comtesse aux pieds nus*, la voix over d'Harry Dawes qui se fait entendre en dix occasions endosse une fonction similaire en encadrant les longs segments placés sous la responsabilité de l'un des deux autres narrateurs, de même qu'en intervenant en première et en dernière position. En termes de pouvoir énonciatif, tous les narrateurs ne sont donc pas égaux.

Les pouvoirs de l'énonciateur over (masculin)

- 6 L'accès au rang de narrateur over et les caractéristiques de cette narration sont déterminants dans la constitution d'un personnage. En effet, l'impression qui nous est donnée par le film d'une voix *dominant* toutes les matières de l'expression filmique (elle est « over », au-dessus des contingences diégétiques) – stratégie visant à anthropomorphiser une énonciation qui, dans ce médium « machinique », s'avère pourtant foncièrement « impersonnelle » – est transposée dans le monde du film au niveau des rapports de force régissant les interactions entre les différents protagonistes. Il n'est donc pas surprenant que certaines approches *gender*, particulièrement sensibles aux phénomènes de domination/soumission, se soient penchées sur la question de la voix over, d'autant que la voix est un attribut immédiatement perçu en fonction des catégories du masculin et du féminin. Aussi, Kaja Silverman considère comme « classique » un cinéma qui tient constamment la voix et le corps fétichisés de la femme à l'intérieur de la diégèse pour mieux les ériger en objets de spectacle, tandis que le sujet masculin occuperait une position d'extériorité et de maîtrise discursive. Eu égard à ce constat de la théoricienne, on peut dire que la position du sujet masculin est assurée de façon optimale

par la « présence-absence » qui définit l'origine discursive d'un texte *over*, puisqu'elle permet d'allier l'exercice d'un pouvoir – celui du verbe dont est censée découler l'image – et l'éviction du régime du visible. Silverman précise en effet que « la solution [au problème de l'impuissance masculine en tant que sujet du discours] consiste à transférer le pouvoir énonciatif et l'autorité du site de production sur une voix masculine fictionnelle¹² ». De ce transfert découle l'écrasante majorité des voix *over* masculines dans le cinéma hollywoodien, ainsi que l'explique Silverman : « L'unique voix *over* féminine désincarnée que j'ai pu trouver dans l'histoire du cinéma hollywoodien est celle qui raconte dans *Letter to Three Wives* (1949) de Joseph Mankiewicz, et même celle-ci diffère considérablement de son équivalent masculin¹³. » L'autrice de *The Acoustic Mirror* relativise certes le statut d'exceptionnalité du film de Mankiewicz en précisant que la narratrice fait l'objet d'une certaine forme de diégétisation – incarnation qui la priverait d'une grande part de son pouvoir¹⁴ – et en rapprochant cette voix *over* d'une autre voix acousmatique (émanant d'une émission radiophonique) qui est ridiculisée dans le film ; toutefois, elle relève le statut particulier de la narratrice de ce film¹⁵. On pourrait d'ailleurs comparer cette voix *over* à celle d'un film réalisé une année plus tard par le même cinéaste, *All about Eve*, dont Silverman ne fait pas mention (sans doute parce que les narratrices y sont présentes à l'écran en tant que protagonistes, tant dans le récit-cadre que dans les flash-backs).

- 7 En fait, si l'on considère de façon chronologique les films de Mankiewicz à voix *over* que nous examinons ici, on observe un mouvement de recentrement sur la femme-objet qui nous semble pour une grande part induit par les configurations énonciatives proposées : dans *Letter to Three Wives* (*Chaînes conjugales*, 1949), une femme décrite comme inaccessible et initialement associée à une position de supériorité (qui s'exerce certes principalement sur d'autres femmes, et consiste concrètement à conquérir l'époux de l'une d'entre elles) occupe le « poste de pilotage » de l'énonciation filmique¹⁶ ; dans *All about Eve*, l'une des voix *over* est attribuée à une homme, dont l'objet du discours est le personnage féminin éponyme ; dans *The Barefoot Contessa* (1954), un système similaire est adopté qui consiste à multiplier les points de vue portant sur le personnage-titre, mais, cette fois, toutes les instances *over* sont masculines.
- 8 Cette tendance croissante à « transférer l'autorité à une voix masculine » s'effectue d'ailleurs au sein même de *Chaînes conjugales*, puisque la position de domination conférée à la narratrice Addie Ross sera *in fine* renversée par le refus de l'un des maris de partir avec celle-ci, situation précisément expliquée, en voix *in*, par l'époux lui-même, comme s'il s'agissait de reprendre les rennes du récit phallogocentrique, la voix *over* féminine étant réduite à une dernière occurrence en fin de film qui relève – pourrait-on en dire en référence à la fonction du langage identifiée par Roman Jakobson – du pur « phatique » (elle nous dit au revoir, mais ne propose aucune coda verbale) et entérine sa propre disparition en tant que sujet. En ce qui concerne les deux autres films, le constat d'une masculinisation de l'origine discursive doit être toutefois nuancé dans la mesure où la psychologie des personnages féminins mentionnés dès le titre constitue en quelque sorte le point aveugle du récit : la représentation kaléidoscopique manque à saisir l'être de celle dont tous parlent – il y a éparpillement plutôt que « focalisation » –, mais dont peu comprennent les motivations véritables¹⁷. Dans ces récits à focalisation interne variable qui dessinent en creux une figure féminine « centrale » mais néanmoins jamais « focale », le narrateur masculin est confronté à une forme d'impuissance que son statut énonciatif (momentanément) privilégié ne suffit pas à compenser. Personnages opaques qui

dissimulent constamment leurs intentions ou sentiments (dans une volonté carriériste de nuire pour Eve, dans un souci de discrétion pour la comtesse), ces femmes sur lesquelles se concentrent l'attention et les désirs de tous demeurent fuyantes. Certes, dans *All about Eve*, le critique de théâtre Addison DeWitt (George Sanders) a percé, sous les oripeaux de l'ingénuité, le machiavélisme de l'arriviste Eve (Anne Baxter) ; il se servira d'ailleurs de ce savoir pour exercer sur elle un pouvoir non plus seulement limité à celui du discours, mais relevant également de la possession physique (« *You belong to me* », lui lance-t-il de façon péremptoire). Néanmoins, comme l'a fait remarquer Britta Sjogren, « son point de vue est limité dans la mesure où il ne peut accéder à certains niveaux de l'histoire¹⁸ » (sans quoi le recours aux autres narratrices, bien que suscité dans la situation-cadre par DeWitt, paraîtrait superflu¹⁹) ; assigné à une posture voyeuriste, il se contente de demeurer extérieur à l'intrigue, « incapable de voir “à l'intérieur” d'Eve, comme Margo peut le faire²⁰ ». En fait, la comparaison entre DeWitt et Margo (Bette Davis) met en évidence un stéréotype genré qui sous-tend le film et affecte les voix over jusque dans la matérialité sonore de leur enregistrement : *All about Eve* reconduit l'opposition entre la raison associée à l'homme (la distance d'un commentaire over teinté d'ironie qui dissèque une réalité sociale) et le sentiment comme attribut typiquement féminin (les narratrices s'expriment sur le ton du chuchotement, comme s'il s'agissait d'un monologue intérieur donnant un accès immédiat à leur subjectivité²¹). Il n'empêche : Eve et la comtesse se parent d'une aura d'inaccessibilité qui leur permet de ne pas être réduites à un pur objet du désir masculin ; elles se soustraient à ce dernier, tentant d'imposer leur propre désir. Aussi n'est-il pas surprenant que seul Harry Dawes (Humphrey Bogart), qui entretient avec la « comtesse » Maria Vargas (Ava Gardner) une relation d'amitié platonique, puisse nous donner accès à la face cachée de ce personnage public. La confession qu'elle fait à Harry à propos d'un moment intime (sa nuit de noce) occasionne significativement un flash-back de niveau second intégré dans les souvenirs de Harry. Or, contrairement à tous les autres retours en arrière du film, ce flash-back n'est pas amorcé par une voix over – qui devrait être ici celle de Maria. Ce choix souligne la subordination, sur le plan narratif, du personnage féminin à celui de Harry, figure de scénariste et réalisateur qui renvoie sans nul doute à Mankiewicz lui-même.

Un (faux) écrin pour la « star »

- 9 Bien qu'ils ne soient pas réalisés consécutivement par le cinéaste, les trois films abordés ici présentent d'évidentes similitudes tant sur le plan thématique qu'en termes d'organisation narrative. Ils sont en effet tous consacrés à une héroïne dont la plupart des protagonistes masculins constituent des faire-valoir ou des révélateurs. Le personnage féminin possède des traits liés au milieu dans lequel il évolue : il s'agit dans chacun des cas de « stars », c'est-à-dire de « figures » construites à travers (et pour) le regard des autres. C'est pourquoi les histoires sont ancrées dans la culture de masse ou du spectacle : dans *All about Eve*, tous les protagonistes sont liés au milieu du théâtre, et certains évoquent la possibilité d'une carrière à Hollywood ; dans *La Comtesse aux pieds nus*, le milieu hollywoodien est abordé frontalement, puisqu'il offre le cadre à l'entièreté de l'intrigue ; dans *Chaînes conjugales*, ce thème est associé à un autre personnage que celui de la narratrice : un enseignant interprété par Kirk Douglas, fier de sa profession, entend lutter contre l'abrutissement de la société par les publicités et les émissions racoleuses, et résiste aux injonctions de son épouse qui arrange une rencontre en vue de son

engagement par les directeurs d'une chaîne radiophonique. Chacun de ces films présente une figure de résistance qui permet à Mankiewicz de mettre en scène la position de l'intellectuel dans un milieu fait de superficialité et d'hypocrisie, où les stars sont à tort considérées comme des auteurs. La représentation du show business est particulièrement cynique dans la *Comtesse aux pieds nus*, mais chacun des trois films traite, à sa manière, de l'intégrité de l'artiste. Le fort degré de littérarité résultant de la récurrence et de la teneur des textes *over* donnent à ces films une allure sophistiquée qui s'oppose à une conception populaire du médium, participant ainsi du discours qu'ils tiennent sur la culture.

- 10 Cette prépondérance du verbal comparativement à la majorité des films américains contemporains peut notamment s'expliquer au vu du parcours du cinéaste, qui, durant sa carrière à Hollywood, a toujours mené des activités liées à l'écriture. Lorsque Mankiewicz débute en 1929, c'est en tant que rédacteur d'intertitres pour des films parlants destinés à être projetés dans des salles qui n'étaient pas encore équipées pour le son²² ; il sera ensuite engagé en tant que scénariste, rôle qu'il continuera d'assumer au cours de sa carrière, notamment pour les trois films considérés ici. Quant à la profession de producteur – qu'il a été amené à exercer à la MGM –, il a exprimé à son égard en de nombreuses occasions un mépris qui transparaît explicitement dans le texte *over* d'*Eve* et de *La Comtesse aux pieds nus*.
- 11 Le souci accordé par Mankiewicz à l'écriture (du film) et à la parole (dans le film²³) s'observe dans l'ambition dont témoignent les trois films considérés ici sur le plan non seulement des dialogues mais aussi du récit. Ce dernier présente en effet une complexité assez rare dans la production hollywoodienne « classique » ; elle résulte notamment de la structure en flash-backs et des rapports singuliers qui y sont instaurés entre les voix *over* et la diégèse. Le principe qui consiste à structurer le film autour d'une absence, celle de la « star » dont on comprend qu'elle est une « étoile filante » – même Eve sera bientôt remplacée par une nouvelle venue, comme nous le laisse entendre la fin du film –, donne lieu à des configurations énonciatives qui remettent en cause l'omniscience des narrateurs traditionnels. Si tous les narrateurs s'expriment à la première personne, leur discours, lorsqu'il prend la forme d'un enchâssement narratif accompagné d'une voix *over*, se rapporte avant tout à une tierce personne mentionnée dans le titre du film. Ainsi dans *Letter to Three Wives*, Addie Ross fait naître chez les destinataires de sa lettre une suspicion qui les conduit à se remémorer certains moments de leur histoire conjugale ; à propos d'elle-même, elle ne nous confie par contre presque rien. Les épouses dont nous accédons aux souvenirs « audiovisualisés » ne se font pas entendre en voix *over*. Inversement, lorsqu'Eve, invitée par Karen dans la loge de Margot, raconte son passé aux principaux protagonistes de l'histoire, sa voix demeure irrémédiablement *in* : alors qu'une audiovisualisation de ce passé eût favorisé l'intériorisation, l'ancrage constant dans la situation d'énonciation confère au spectateur une position d'extériorité par rapport à ce personnage, qui précisément entend leurrer par son récit (mensonger) son environnement²⁴. En demeurant une locutrice *in* (ou *off* selon les plans) sans accéder au statut de narratrice *over*, Eve est tenue à distance de la position faïtière du système énonciatif du film auquel le discours *over* des autres personnages est provisoirement associé²⁵.
- 12 Grâce à une construction énonciative spécifique, ces films dessinent des portraits en creux à deux égards : d'une part, l'accès au personnage central ne s'effectue que de manière médiate par le biais d'un témoin ; d'autre part, la psychologie des personnages

qui prennent en charge la narration s'esquisse dans le portrait qu'ils font de l'autre. Le cinéaste instaure ainsi une forme de distance sans rompre l'effet de proximité induit par des voix over « chaudes » qui nous guident d'un flash-back à l'autre.

Manifestations vocales aux seuils filmiques

- 13 Dans les trois films de Mankiewicz, une voix over se fait entendre dès les premières images, contribuant à instaurer le monde du film et à favoriser l'immersion du spectateur dans ce dernier. Ce type d'accompagnement verbal de l'entrée en fiction est relativement fréquent dans le cinéma classique hollywoodien, mais ces films présentent en leur *incipit* certaines particularités qui méritent à notre sens un commentaire²⁶.
- 14 Il faut tout d'abord noter un point commun entre les séquences inaugurales de chacun de ces trois films : aucune d'elles n'occasionne une visualisation initiale des personnages en tant que narrateurs en optant pour le procédé courant qui consiste à initier *in* ce qui se poursuit over (avant que la voix over ne s'efface devant le récit audiovisuel dont on postule qu'il découle d'elle²⁷). Dans *Letter to Three Wives*, l'absence de monstration de la locutrice va de soi dans la mesure où aucun niveau enchâssant n'est mis en place : le lieu dont parle Addie Ross n'est aucunement situé par rapport aux différents espaces diégétiques. Tel n'est pas le cas des deux films ultérieurs : le narrateur et les narratrices d'*All about Eve* sont montrés alors qu'ils sont rassemblés à l'occasion d'une cérémonie de remise d'un prix à Eve pour sa performance d'actrice (le film nous montrant ensuite l'autre facette de cette même performance, cette fois non plus sur scène mais au quotidien) ; dans *The Barefoot Contessa*, les trois narrateurs sont présents à l'enterrement de la comtesse. Ces deux situations-cadre sont associées à une dimension cérémonielle faiblement narrativisée qui confine à un hiératisme atemporel²⁸. D'ailleurs, Eve est figée dans un arrêt sur image imposé par la voix over de DeWitt (**fig. 1**²⁹) – signe indiscutable de la subordination de l'image à un narrateur omnipotent, lui-même montré en images animées dans un contre-champ –, tandis que Maria Vargas n'est présente que sous la forme d'une statue érigée à son effigie (**fig. 2-3**). Les personnages qui se feront narrateurs n'agissent pas, cantonnés qu'ils sont à une position de spectateurs : ce dispositif – car il s'agit bien pour Mankiewicz de *disposer* des « locuteurs » dans un environnement donné, puis de passer de l'un à l'autre lorsque les voix over se relaient –, dont le réalisateur Harry Dawes souligne over la facticité en recourant pour décrire le lieu à un lexique de cinéma, ne produit, en lui-même, aucun récit. Mankiewicz semble apprécier la mise en place d'un tel *proscenium* situé à mi-chemin entre le diégétique (il s'agit d'un lieu dont l'apparition est motivée par l'histoire) et un niveau énonciatif qui surplombe ce dernier (en raison de la désincarnation des protagonistes) – on trouve d'ailleurs une construction de ce type renvoyant ouvertement à la théâtralisation du quotidien dans son tout dernier film, *Le Limier* (*Sleuth*, 1972), qui s'ouvre et s'achève sur des figurines de carton.
- 15 Dans *La Comtesse aux pieds nus*, les nombreux retours à la « scène » (dans un sens plus spatial que temporel) des spectateurs assistant à l'inhumation de Maria attestent une volonté d'exhiber le passage d'un locuteur à l'autre ainsi que l'origine discursive des énoncés verbaux (pratique que l'on retrouvera, exacerbée de façon abyssale, chez un cinéaste comme Raoul Ruiz). Ces allers-retours entre récit enchâssé et situation-cadre ne sont toutefois systématiques que dans ce film pour lequel Mankiewicz, étant son propre producteur, a pu procéder comme il l'entendait à cet égard. En effet, Sarah Kozloff a souligné le fait que les instances décisionnelles de la Twentieth Century Fox, jugeant *All*

about Eve trop long, exigèrent des coupes qui portèrent en priorité sur les retours entre les deux niveaux narratifs³⁰. Si Kozloff précise en note que, parfois, « la dictature du studio a du bon », c'est parce qu'elle est d'avis que les transitions d'un narrateur à l'autre dans *The Barefoot Contessa* sont excessivement « languides³¹ » – terme qu'elle connote négativement, alors que l'apathie des personnages n'est pas sans parentés avec le statut de narrateur *over* auquel ils accèdent par ailleurs, planant comme des fantômes sur les images sans s'immiscer véritablement dans le monde. Ces changements réalisés à l'étape de la postproduction expliquent que le personnage de Margo relaie *over* celui de Karen en toute continuité et de façon presque imperceptible pour un spectateur peu familier de la voix de Bette Davis, d'ailleurs difficilement identifiable lorsque cette dernière s'exprime de la sorte à voix basse.

- 16 Mankiewicz accentue la dimension « fantomatique » de la situation-cadre en ne faisant proférer aucune phrase *in* aux personnages que l'on entendra *over* (puis *in* dans les flash-backs). Un synchronisme de ce type eût ancré l'énonciation dans un présent et posé d'entrée de jeu l'incarnation des narrateurs, alors que nous sommes confrontés ici à une forme d'intemporalité et d'immatérialité. Cette désincarnation est accentuée dans *La Comtesse aux pieds nus* du fait que Dawes ne s'exprime pas au présent comme le fait DeWitt, mais uniquement au passé, y compris lorsqu'il se réfère à l'enterrement visualisé simultanément à l'écran : « There I stood », dit-il tandis que le spectateur voit Bogart qui, effectivement, dans ce qui constitue le présent de la projection de l'image, se tient debout, un peu à l'écart des autres invités, vêtu d'un imperméable qui rappelle chez le spectateurs les films (noirs) antérieurs de l'acteur (**fig.4**). Cette situation-cadre est par conséquent elle-même présentée de façon rétrospective à partir d'un autre espace-temps auquel le spectateur n'a jamais accès. La conjonction entre la monstration du visage de Bogart dont les lèvres demeurent immobiles et la présence *over* de la voix aisément reconnaissable de l'acteur crée une dissociation entre le corps et la voix qui, en raison des temps verbaux du passé, ne peut se résoudre dans l'unité du « monologue intérieur ». L'étrangeté provoquée par cette forme de « déliaison³² », également activée dans *All about Eve* (où la voix *over* de DeWitt décide de faire taire toute l'assistance, avant de prononcer le titre même du film), est renforcée ici par l'absence de tout son *in* (ou d'ambiance). Seul un air de guitare lancinant pourrait émaner de l'espace du cimetière, mais la répétitivité du motif, le type d'enregistrement et son intensité lui assignent plutôt la place d'un accompagnement « extra-diégétique » en sourdine de la voix *over*.
- 17 Il y a chez Mankiewicz une certaine évanescence des personnages qui contribue à la mise en exergue de la structure énonciative proprement dite. En revenant obstinément à une situation-cadre désertée de tout locuteur – comme le feraient, précisément, en cet espace jonché de pierres tombales, des *revenants* –, *La Comtesse aux pieds nus* se rapproche du cinéma de la « modernité » ultérieur, en particulier d'un film comme *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) dont les personnages sont, eux aussi, réifiés à l'image tout en se manifestant *over*³³. Les êtres qui s'expriment comme ceux qui font l'objet de ces discours échappent chez Mankiewicz à toute emprise. La première séquence de flash-back de *The Barefoot Contessa* qui se déroule dans un cabaret madrilène est symptomatique de cette inaccessibilité des personnages : on ne nous montre pas la danseuse admirée de tous dont on entr'aperçoit seulement les mains au premier plan de la première image du flash-back (**fig. 5**) – fragmentation fétichiste de l'objet du désir qui renvoie au titre (tant au personnage féminin qu'à ses « pieds nus³⁴ ») –, mais les réactions qu'elle provoque parmi son public (admiration ou jalousie chez les femmes, ébahissement et attirance chez les

hommes). Ainsi les personnages se définissent-ils avant tout par les sentiments qu'ils suscitent auprès de leurs proches. Que cela soit sur le plan de la perception visuelle – comme dans cette scène de danse au fort potentiel attractionnel – ou plus généralement sur un plan narratif, le cinéaste ne cesse de souligner la nature *médiate* du rapport instauré au personnage. Instance de médiation par excellence, la voix *over* joue à ce titre un rôle clé puisqu'elle relègue l'ensemble de ce qui est vu et entendu au statut d'une représentation qui émane d'énoncés verbaux imputés à des énonciateurs tiers.

- 18 Dans *Letter to Three Wives*, aucune situation ne permet de visualiser Addie Ross en tant que narratrice. Elle est par conséquent associée à un plus fort degré d'« extra-diégéticité », ce que suggère d'entrée de jeu la première phrase qui ne porte pas sur le monde de la fiction, mais sur l'instauration même de ce dernier en fonction d'un certain contrat de lecture : « Pour commencer, tous les événements et personnages de cette histoire sont imaginaires. Toute ressemblance avec vous ou moi ne saurait être que purement fortuite. » Il s'agit là, pour reprendre les termes de Gérard Genette³⁵, d'une « protestation de fictivité » comme on en trouve dans les préfaces d'œuvres littéraires ou, le plus souvent sous la forme de mentions écrites, dans les génériques initiaux ou finaux des films de fiction. Toutefois, par rapport à la seconde partie de la formule-type mentionnée par Genette (« toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ou ayant existé ne saurait être que fortuite »), l'énoncé *over* inaugural de *Chânes conjugales* relève assurément d'un usage parodique qui consiste à inclure sur le plan linguistique le destinataire et le destinataire du message, alors même que l'énonciateur verbal est par ailleurs un personnage (fictif) du film. Au-delà de la dimension ludique résultant de la transgression d'une norme, cet énoncé se fait l'écho du désir du personnage d'Addie de se tenir à distance des actions qui seront décrites, de bénéficier d'une situation de retrait comparable à celle du spectateur. Or elle sera pourtant, à son « corps défendant » (et il se défend bien, puisqu'elle demeure systématiquement hors-champ durant tout le film), victime d'une décision toute « diégétique ». Le pouvoir discursif qu'elle possède dans ce prologue tendra d'ailleurs à disparaître progressivement au cours du film, dans lequel les manifestations *over* de la narratrice sont somme toute, ce prologue excepté, peu fréquentes et d'une durée relativement brève.

Trois épouses, trois enchâssements : la voix déshumanisée de la narratrice

- 19 Dans les films de Mankiewicz abordés ici, l'association des narrateurs *over* avec la voix *in* d'un personnage présent à l'image contribue fortement à humaniser l'instance de l'énonciation verbale. Cependant, dans *A Letter to Three Wives*, Addie Ross n'a pas de visage : constamment hors-champ lorsqu'elle apparaît dans les flash-backs, elle ne bénéficie pas de cette « incarnation indirecte » qui caractérise les six autres narrateurs de notre corpus.
- 20 Le titre anglais de ce film ainsi que l'enveloppe adressée aux trois femmes qui figure au générique mettent pourtant l'accent sur un genre, le récit épistolaire, qui assigne à la voix d'Addie une fonction d'oralisation de l'écrit non dépourvue d'une composante humanisante³⁶. En effet, lorsque les trois épouses, sur le point d'embarquer sur le *steamer* en vue de leur excursion, reçoivent la lettre dans laquelle Addie leur annonce qu'elle partira le jour même avec le conjoint de l'une d'elle, un statut particulier est conféré à la

voix over. Dans un premier temps, l'écrit est montré au spectateur simultanément à la lecture over – le choix de confier celle-ci à la voix d'Addie Ross s'impose puisqu'il aurait fallu opter, dans le cas d'une voix issue de l'espace de la réception du mot, pour l'une des trois lectrices, introduisant un déséquilibre entre les épouses – puis, lorsqu'on en arrive à la confession des intentions malveillantes (qui ne sont divulguées que sur la seconde page de la lettre), l'image est dévolue au contre-champ sur les lectrices bouleversées par cette nouvelle, tandis que la voix se poursuit over (fig. 6-7). Dès lors, la voix over n'interpelle plus le spectateur par-dessus le monde du film, mais, via la situation épistolaire qui motive la réception de ce texte à l'intérieur de la diégèse, instaure les trois personnages en destinataires. Ce nouveau régime marquera profondément les occurrences ultérieures de la voix over, que chacune des trois protagonistes semble entendre comme une sourde menace en son for intérieur, appel à considérer l'éventualité d'une infidélité du mari.

- 21 Les manifestations vocales over qui feront suite à cette séquence séminale présentent une particularité qui les opposent a priori à l'idéal de la « transparence » du récit classique hollywoodien que l'on peut s'attendre à trouver dans un tel film, et nous fait prendre conscience que l'humanisation du « foyer » de l'énonciation filmique par le biais d'une voix over participe d'une stratégie d'anthropomorphisation, l'énonciation s'avérant foncièrement « impersonnelle » dans un médium machinique comme le cinéma dont les productions, collectives, sont le fruit d'une combinaison de diverses matières de l'expression (image, bruits, voix et musique). Une telle conception « matérialiste » de l'énonciation au cinéma, prônée par Christian Metz dans son ultime *opus* où il soulignait la nécessité de s'éloigner d'un modèle trop strictement littéraire³⁷, n'exclut pas que nous soyons attentif aux spécificités de l'insertion d'une voix over qui, par exemple, tend à naturaliser le montage en le présentant comme une transposition de la seule expression verbale, comme si cette voix over chapeautait d'autres niveaux énonciatifs. Or, comme nous l'avons montré ailleurs³⁸, chaque occurrence visuelle ou sonore relevant de l'une ou l'autre des matières de l'expression filmique est susceptible de faire l'objet d'une exhibition réflexive et d'afficher son statut représentationnel³⁹. Tout démiurgique qu'il soit si l'on considère l'emprise qu'il est susceptible de posséder sur l'image, le narrateur over demeure un *deus in machina*.
- 22 Dans *Letter to Three Wives*, c'est la voix over elle-même qui se voit affectée d'un coefficient de réflexivité dans la mesure où elle est affichée en tant que matière sonore enregistrée, comme le produit d'un appareillage technique. Cette dénaturalisation de la voix s'effectue dans ce film grâce à l'usage du Sonovox, un appareil conçu au début des années 1940 par Gilbert Wright afin d'accorder mécaniquement des bruits à des paroles. Rompant l'imperméabilité de la frontière entre la voix et le bruit ainsi que l'habituelle soumission du second à la première, cette technique permet de fondre progressivement, au moment même où s'amorce l'enchâssement, la voix over d'Addie dans l'univers sonore du récit-cadre ou du flash-back. Ces « ponts sonores » entre les niveaux de l'histoire mêlent en un maelström envoûtant les questions insidieuses posées par Addie en voix over à chacune des épouses et certains sons mécaniques et répétitifs comme le ronronnement cadencé du moteur du bateau, ou le son mat de gouttes frappant le fond d'un seau. Cette exhibition de l'origine technologique des sons émis au sein du dispositif cinématographique crée indubitablement un effet d'étrangeté. Toutefois, la transformation de la voix en bruit conserve une motivation diégétique : ce n'est en fait plus tant Addie Ross qui s'adresse aux épouses, mais bien plutôt le monde qui environne ces dernières (ou dont elles se souviennent), dans lequel elles projettent obsessionnellement l'angoisse suscitée par le

message d'Addie. En fait, selon un processus relevant de ce que Roger Odin a qualifié de « mise en phase⁴⁰ », cette étrangeté qui gagne le spectateur au niveau de la perception auditive est en fait mise au service d'une empathie avec les personnages.

- 23 Ainsi, même lorsque la voix over affiche une certaine distance envers le monde audiovisuelisé comme cela est le cas, à des titres divers, dans les trois films de Mankiewicz que nous avons étudiés, elle ne continue pas moins de favoriser l'immersion du spectateur dans la diégèse filmique, de guider ce dernier à travers le labyrinthe des points de vue. Comme le notait Laffay, l'étude de la voix over « révèle » l'organisation du film, et nous permet de constater la pertinence des théories de l'énonciation pour l'analyse filmique.

NOTES

1. Dans le champ des études francophones sur le cinéma, les termes *off* et *over* sont fréquemment utilisés comme des synonymes. Toutefois, à la suite de Jean Châteauevert (*Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1996) qui a contribué à populariser le terme *voix over*, nous prôtons une distinction entre ces termes, réservant l'appellation *voix off* pour qualifier une émission provenant de l'intérieur de la diégèse et attribuée à un personnage situé hors-champ (ou du moins dont l'absence de visualisation du visage interdit toute attestation de synchronisme entre les sons perçus et les mouvements labiaux). Cette précision terminologique nous semble d'autant plus pertinente qu'une ambiguïté entre ces deux catégories peut être savamment entretenue par le film dont le lexique de l'analyste doit pouvoir rendre compte. Il n'est pas exclu en effet qu'une voix soit initialement considérée comme *over* puis, rétrospectivement, comprise comme *off*, ou inversement (Michel Chion a mis le doigt sur ce type de phénomènes en soulignant la perméabilité des frontières de son « tricerle » dans *La Voix au cinéma*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1982). D'ailleurs, pour des raisons de clarté, les manuels de scénario tendent à recourir à cette distinction, ainsi qu'en témoigne l'ouvrage pédagogique de Dominique Parent-Altier (*Approche du scénario*, Paris, Armand Colin, 2005 [1997]). On peut citer à cet égard un exemple dans l'un des films dont nous traiterons ici : dans *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, 1954), le comte Torlato-Favrini (Rossaro Brazzi), occupant une position surplombante sur une terrasse d'où il contemple le paysage en discutant avec sa sœur, émet *off* un commentaire à propos de Maria Vargas qu'il considère comme l'une de ses possessions au moment où celle-ci, qu'il observait de loin, quitte la plage en direction de la caméra. Rejeté hors-champ au profit de la visualisation de l'objet de son discours, le personnage du comte semble en quelque sorte bénéficier du « pouvoir énonciatif » qui lui est octroyé ailleurs dans le film lorsqu'il s'exprime en *voix over*.

2. Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, n° 21, mai-juin 1947, p. 1596. A propos de ce texte de Laffay, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 322-326.

3. Cet effet d'ensemble n'est sans doute pas pour rien de la constitution par la critique française d'un genre dont l'un des traits majeurs est le recours à un certain type de *voix over* : le « film noir » (voir à ce propos Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au « noir » : traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 11).

4. Notons que *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) dont Laffay fait mention fut co-scénarisé par le frère (prénommié Hermann) de Joseph L. Mankiewicz.
5. Michel Chion, *op. cit.*, chapitre 1.
6. Il s'agit bien sûr d'une convention, dévoilée dans certains films « réflexifs » qui prennent un malin plaisir à la transgresser, de *The Magnificent Ambersons* (*La Splendeur des Amberson*, Orson Welles, 1942) à *Stranger than Fiction* (*L'Incroyable destin de Harold Crick*, Marc Forster, 2006).
7. Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, p. 252-259 ; *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983, p. 56. A propos de l'importance du couple homodiégétique/hétérodiégétique pour aborder les films en voix over (et corrélativement à propos des limites de l'application de la notion de « narrateur extradiégétique »), voir *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, p. 337-365.
8. François Jost, *Un monde à notre image*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1992, p. 99. Précisons toutefois que cette reconnaissance ne va pas toujours de soi : le film peut provoquer à cet égard une ambiguïté volontaire, ou s'arroger le rôle de poser, à un moment opportun (et souvent en recourant précisément à l'usage de la première personne simultanément à la monstration d'un protagoniste), l'équivalence entre narrateur et personnage. Il en va ainsi par exemple dans *Das Weisse Band* (*Le Ruban blanc*, Michael Haneke, 2009), où il n'est pas possible pour le spectateur d'associer la voix over du vieil homme qui raconte l'histoire au personnage du maître d'école avant que le premier ne laisse entendre qu'il est le second, le texte over étant prononcé par un acteur (Ernst Jacobi) différent de celui qui incarne le maître d'école à l'écran (Christian Friedel).
9. A propos du « contrat de lecture » au cinéma, voir Alain Boillat, *La Fiction au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2001, chapitre 2. En ce qui concerne la voix over et plus généralement le statut énonciatif de la parole dans les débuts de films, voir notre article « La perpétuation de l'oralité du muet dans quelques *incipit* filmiques des débuts du parlant », *Cinémas*, vol. 20, n°1 (« Cinéma et oralité »), automne 2009, p. 113-132.
10. La notion de « configuration » est empruntée à *Temps et récit* de Paul Ricoeur (voir notamment Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1994, p. 93-95).
11. Voici par exemple ce que déclarait Mankiewicz à Michel Ciment : – « Très souvent dans les films que j'aime particulièrement, il y a un personnage qui me représente. Parfois, je me surprends à interrompre un scénario car j'ai envie de dire quelque chose et alors j'introduis un personnage qui sera moi. – George Sanders dans *Eve* ? – George Sanders certainement. » (Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Paris, Seuil, 1987, p. 196).
12. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 39 (notre traduction).
13. *Op. cit.* p. 48-49.
14. De son côté, R. Barton Palmer note : « Elle demeure néanmoins une présence puissante parce que constamment non vue et par conséquent elle continue d'exister en quelque sorte de façon omniprésente, occupant un interstice étrange situé entre le monde du film et sa narration » (Joseph L. Mankiewicz. *Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography*, Jefferson/London, McFarland, 2001, p. 127). Cette remarque montre bien le statut intermédiaire de cette énonciatrice, dont la perspective gender de Silverman tend à réduire le pouvoir.
15. L'actrice qui prête sa voix à ce personnage nommé Addie Ross, Celeste Holm (que l'on retrouve dans *Eve*, où elle interprète en voix in et over le personnage de Karen), n'est significativement pas créditée au générique de *Letter to Three Wives*.
16. Il faut toutefois relativiser ce constat en précisant, comme on le verra ci-dessous, que l'exhibition de la matérialité technologique des sons tend dans ce film à déshumaniser cette instance féminine.
17. L'exemple le plus patent de cette incompréhension, thématisée par le locuteur même, est celui du personnage de l'agent de la star, Oscar Muldoon (Edmond O'Brien), dans *La Comtesse aux pieds nus*.

18. Britta Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 123. Dans cet ouvrage, l'autrice nuance les thèses de Kaja Silverman en abordant des films à voix over féminines qui se caractérisent par l'apparition de *vortex*, de « tourbillons » qui exercent « verticalement » une force dans le sens d'une intériorisation, d'une plongée dans la subjectivité ou dans l'inconscient des héroïnes, ouvrant une brèche lyrique qui tend à enrayer la linéarité du récit classique lorsqu'il est supporté par des narrateurs over masculins réduits à la transmission d'informations narratives. A propos de cette étude, voir notre compte rendu dans 1895, n° 52, septembre 2007, p. 169-175.

19. Précisons que la formule du titre, « all about Eve », est prononcée par DeWitt dans le prologue comme une promesse au spectateur ; or il ne fait pas de doute que certaines lacunes subsistent dans cette évocation d'un parcours qui repose sur le souvenir de quelques témoins.

20. Britta Sjogren, *op. cit.*, p. 125.

21. Dans *All about Eve*, une séquence, nodale dans le récit puisque la décision qui y est prise aura des conséquences décisives sur le déclin de Margo et sur l'ascension d'Eve, nous montre Karen (Celeste Holm) réfléchissant à une façon de donner une leçon à Margo dont la mégalomanie irrite ses proches. Bien que le texte over soit rédigé au passé, une série de points de synchronisation entre l'énonciation de ce dernier et les gestes de Karen à l'écran donne l'impression d'une simultanéité entre l'émission vocale et l'action.

22. Voir Cheryl Bray Lower, « A Biographical Sketch », in Cheryl Bray Lower et R. Barton Palmer, *op. cit.*, p. 7.

23. Aussi fait-il en 1973 le constat suivant : « Il [*Guêpier pour trois abeilles/The Honey Pot*, 1967] est sorti à une époque où le public, dans le monde entier, je le crains, commençait à ne plus écouter les films. Cela est dû en grande partie à la télévision, cette boîte idiote, parce que les gens continuent à parler pendant que leur poste marche, et ils ont cette même étrange attitude quand ils vont au cinéma. [...] Si *Eve* était sorti dans les cinq dernières années, cela aurait été un bide monumental » (Michel Ciment, *op. cit.*, p. 160).

24. *Le Grand alibi* d'Alfred Hitchcock (*Stage Fright*, 1950) montre qu'une audiovisualisation d'un récit verbal mensonger est concevable dans un film de cette époque. Ici toutefois, il s'agirait d'un métarécit, puisque l'histoire contée par Eve est elle-même enchâssée dans le récit de Karen ; d'une certaine manière, ce serait donc également Karen qui « nous » mentirait si ce passé était visualisé. Cette stratification énonciative conduirait par ailleurs à exhiber fortement la « paralipse » constitutive de tout récit rétrospectif, au risque de mettre en péril l'organisation narrative du film : en tant que narrateurs, les personnages d'*All about Eve* savent dès le début de leur récit que la jeune femme est hypocrite mais, pour conserver une progression dans la transmission des informations narratives égrainées à l'intention du spectateur du film, ils « feignent » de ne découvrir le véritable caractère d'Eve qu'au moment où ils s'en sont rendu compte par le passé, excluant sciemment un savoir qu'ils possèdent au moment où ils s'expriment. A propos de la notion genettienne de « paralipse » en lien avec les récits en voix over, voir l'analyse de *Mr Arkadin* par François Jost, qui examine ce qu'il appelle une « narration à l'imperfectif » (*L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987, p. 84-91).

25. La polyphonie tend à atténuer l'impression que le narrateur over est le « méga-énonciateur » filmique (pour reprendre la notion d'André Gaudreault), puisqu'il apparaît ouvertement qu'une instance subsume chacun des narrateurs en agençant leurs différents discours. Dans *All about Eve*, Mankiewicz suggère certes que DeWitt distribue tacitement la parole aux narratrices durant le prologue, mais il n'occupe pas pour autant, structurellement, un niveau énonciatif supérieur.

26. On trouvera une description précise du début de *All about Eve* chez Sarah Kozloff (*Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988, p. 64-67) et de l'ouverture de *The Barefoot Contessa* chez Patrick Louguet (*La Comtesse aux pieds nus. Un cinéma qui se raconte et qui se pense*, Arras, Artois Presses Université, 2003, p. 47-51).

27. A propos de ce processus « d'audiovisualisation » du référent verbal, voir Jean Châteauevert, *op. cit.*
28. Ce phénomène est accentué dans *La Comtesse aux pieds nus*, où le déroulement de la cérémonie, susceptible d'introduire une forme de chronologie, demeure résolument hors-champ.
29. Cette image figée comme s'il s'agissait d'interrompre la remise du prix à Eve pour permettre un détour par les coulisses du milieu afin de mieux saisir ce qu'implique une telle consécration ne s'anima à nouveau que dans l'épilogue, ce qui suggère que l'ensemble des souvenirs racontés correspond à un « temps du récit » nul dans le « récit premier ».
30. Sarah Kozloff, *op. cit.*, p. 68. Cette remarque sur la genèse du film s'appuie sur l'ouvrage de Gary Carey, *More About All About Eve*, New York, Random House, 1972.
31. « The scenes recording the transitions from one narrator to the next are so languid here than one suspects that *All about Eve* benefits from their absence » (Sarah Kozloff, *op. cit.*, p. 68).
32. A propos de la notion de « déliaison vocale » en général et dans *The Barefoot Contessa* en particulier, voir *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, p. 335-343.
33. On peut mentionner également le fait que la voix over de l'acteur Giorgio Albertazzi présente dans le film de Resnais (dont le récit « tourne » également autour d'une statue) un accent italien, tout comme celle de Rossaro Brazzi chez Mankiewicz.
34. En fait, chez Mankiewicz, la synecdoque se réduit à un cas particulier de métonymie, puisqu'il s'agit toujours de « prendre la partie sans le tout », l'entière de l'individu demeurant insaisissable. L'ouverture de ce flash-back pose donc à un niveau perceptif (celui de « l'ocularisation » selon Jost) ce que le film mettra en œuvre à un niveau cognitif (en dépit de la multiplication des points de vue, certaines zones d'ombre subsistent), soit un principe, constamment décliné, de paralipse. C'est pourquoi un titre comme « *All about Eve* » ne peut paraître qu'ironique dans sa prétention à englober l'entière de la vie d'un personnage.
35. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 (1987), p. 219-220.
36. A propos de cette oralisation de l'écriture au cinéma, voir notre étude « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », in *Décadrages*, n°16-17, hiver 2010, p. 9-46.
37. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
38. *La Fiction au cinéma*, *op. cit.*, chapitre 3 ; *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, chapitre 6.
39. Cette dimension représentationnelle est souvent occultée dans la théorie du cinéma lorsqu'il est question des sons. Pourtant l'un des premiers textes issus de ce champ à avoir mis en évidence cette dimension est paru il y a plus de trois décennies : il s'agit de l'article d'Alan Williams, « Is Sound Recording Like a Language ? », paru dans le numéro 60 de *Yale French Studies*, 1980.
40. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 1999, chapitre 3.

RÉSUMÉS

L'auteur analyse dans une perspective narratologique trois films de Joseph L. Mankiewicz réalisés entre 1949 et 1954 (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*) afin d'observer les particularités qui résultent du recours à un ou plusieurs narrateurs (ou narratrices) s'exprimant en voix over. L'accent est mis sur les implications de l'organisation énonciative complexe de ces productions cinématographiques en termes de relation du film au spectateur et de représentation des rapports de genre. Ces études de cas permettent de nuancer certains acquis

issus du champ des théories de l'énonciation. Dans ces films où les voix over sont proférées par des acteurs qui incarnent par ailleurs un personnage visualisé, certaines interactions sont observables – interprétées notamment comme des relations de pouvoir – entre le statut des narrateurs et le niveau diégétique. La matérialité sonore est prise en compte dans le cas particulier de *Letter to Three Wives*, où la voix se transforme en bruit. Cet « effet spécial » est l'occasion de discuter un modèle « impersonnel » de l'énonciation filmique qui intègre, tout en tenant compte de la dimension technologique de l'enregistrement sonore, le pouvoir fondamentalement humanisant des manifestations vocales.

INDEX

Index géographique : États-Unis

Mots-clés : cinéma hollywoodien, énonciation, narration, personnage, son, voix-over

Index chronologique : 1949-1954

AUTEUR

ALAIN BOILLAT

Professeur ordinaire à la section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne,
Faculté des lettres